

NC
248
.S4
L44x

Georges Seurat

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

ANDRÉ LHOTE

SEURAT

AVEC 32 REPRODUCTIONS EN PHOTOTYPIE



EDITIONS DE "VALORI PLASTICI,, ROME



Digitized by the Internet Archive
in 2016

ANDRÉ LHOTE

GEORGES SEURAT

AVEC 32 REPRODUCTIONS EN PHOTOTYPIE

1922

EDITIONS DE "VALORI PLASTICI,, - ROME

*Tous droits de reproduction et de traduction
réservés pour tout pays*

LES REPRODUCTIONS ON ÉTÉ TI-
RÉES PAR L'ÉTABLISSEMENT DE
S. MICHELE À ROME :: :: :: :: ::

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

IL n'est pas un lecteur de comptes-rendus d'expositions modernes qui n'ait appris que le principal souci des peintres est, à l'heure actuelle, de construire : « Construction », ce mot revient sans cesse sous la plume des critiques d'art. Il revêt un sens précis, aux yeux de ceux qui l'emploient; il signifie donner plus de solidité au dessin, plus de corps aux objets, rendre plus pesant que nature cet univers matériel que les impressionnistes essayèrent de rendre fluide, aérien, à l'aide des vibrations colorées qu'ils répandirent sur toutes choses. L'art de la construction picturale serait ainsi, s'il fallait en croire certains vulgarisateurs, une résurrection du naturalisme, et il serait pratiqué par des artistes dont une des qualités les plus importantes consisterait à « ne pas avoir de théories » et à peindre naturellement, instinctivement comme paissent les troupeaux.

Il convient de se demander si c'est pour aboutir à cette sorte de bas réalisme que les impressionnistes renversèrent le pot de bitume de leurs prédécesseurs et inventèrent l'art de l'allusion picturale.

Pour qui se pose cette question, il n'est rien de plus impressionnant que de contempler une toile de Seurat, et de communier un moment avec cet artiste dont toutes les productions sont nimbées du reflet de sa pureté intérieure. Seurat était exactement l'opposé de ce que je me permets d'appeler le peintre-ruminant. Une sensibilité constamment en éveil s'alliait chez lui à une intelligence lucide, éprise de formules claires et vivifiantes. Ses facultés de raisonnement jouaient naturellement, sans effort, aussitôt que son instinct de peintre avait rendu ses devoirs à la nature; une constatation d'ordre spirituel succédait inmanquablement à une information matérielle. C'est ainsi que la doctrine de Seurat qui fertilisa une partie de l'art de son époque — et qui n'a pas encore porté tous ses fruits — s'échafauda peu à peu postérieurement aux découvertes de sa sensibilité. Ses théories, en effet, font tellement partie de son œuvre que nul jusqu'ici n'a pu écrire sur son art sans citer ses phrases habituelles qui l'éclairent et le commentent mieux que tous les développements littéraires.

Pour situer exactement Seurat sur la courbe de l'évolution picturale contemporaine, il est nécessaire de préciser certains cotés de l'impressionnisme. Cet art, qui révolutionna le monde artistique, au lieu de s'attacher, selon la tradition, à exprimer les objets, s'intéressa davantage à ce qui existe *entre les objets*; l'espace, l'atmosphère. Jusqu'à cette époque étonnante, on avait toujours vu le peintre choisir un à un, dans la nature, certains objets, les transporter en quelque sorte sur sa toile et les délimiter soigneusement, quitte à en adoucir les contours à l'aide d'une légère buée.

Mais l'impressionniste, lui, ne choisit pas ses objets; peu lui importe qu'ils soient beaux ou laids, dignes ou indignes de la représentation: l'air et ses modulations colorées le tentent plus que tout le reste; les objets ne seront plus pour lui que des *jalons* lui permettant de mesurer l'espace vibrant. Ce n'est pas la singularité d'une forme qui intéressera le peintre nouveau, mais la façon qu'elle; aura de se dissoudre dans l'ambiance, de se noyer dans des vapeurs lumineuses, de se confondre avec la forme voisine. C'est la fusion, c'est la confusion des objets qui donnera au peintre l'impression la plus savoureuse, le vertige le plus agréable. De clairs fantômes d'arbres s'agiteront sous un ciel que des apparences de nuages fleuriront. Le peintre en arrivera à représenter à force d'analyse dirigée dans un seul sens, une nature où seules existent les modulations atmosphériques; une nature uniquement constituée par les reflets de sa décomposition colorée.

De telles expériences, poussées chez certains aux limites délicieuses de l'absurde, ne pouvaient pas durer longtemps. Un feu d'artifice est chose belle mais éphémère. Trois hommes comprirent qu'il convenait, après ce salutaire bain de soleil, de rassembler en un édifice, léger encore mais solide, les matériaux épars sur le chantier impressionniste. Brassant ces matériaux neufs et tenant en main la règle et le compas sans lesquels nulle œuvre ne s'élève, voici les premiers vrais « constructeurs »: Renoir, le maître-maçon, joyeux, logique et sain; Cézanne, le grand architecte, possédant les secrets de la matière et traçant sur le modèle de l'Univers, le plan du temple nouveau; enfin Seurat le théoricien précis, le délicat et subtil ornemaniste, le

créateur des plus légères et des plus nouvelles abstractions picturales.

Si, de l'œuvre tenue de Seurat, il ne subsistait qu'une seule toile *La grande Jatte*, cette œuvre serait suffisante pour montrer l'importance de ce novateur, la sûreté de son goût et la vigueur de son intelligence. Elle est le résultat indiscutable d'un coup de génie; elle est admirable, à la fois par ses qualités intrinsèques, picturales, et par l'à-propos de ses conclusions. Au moment où Sisley et Monet cultivaient les plus dangereux paradoxes picturaux et côtoyaient le gouffre de l'évanescence, Seurat, sans rien perdre de sa sensibilité impressionniste, sans renoncer à son sens des modulations et surtout sans opérer un retour vers l'art des Musées, trouve, d'un seul coup, des formes aussi dépouillées, aussi épurées que celles des primitifs. Je ne connais rien de plus émouvant à contempler que cette toile lumineuse, où toute une époque est synthétisée, avec ses grâces et quelques uns de ses petits ridicules; où les deux techniques les plus opposées: la statique du quattrocento et le dynamisme impressionniste s'accordent miraculeusement. Le Louvre devrait déjà posséder cette toile unique — mais, comme toujours, nous attendrons qu'elle nous revienne de l'étranger, à un prix fabuleux, pour reconnaître la nécessité de l'accrocher entre l'Apothéose d'Homère et les grandes Baigneuses de Cézanne. Si jamais œuvre mérita d'être considérée comme réalisant le vœu du Maître d'Aix: « faire du Poussin d'après nature », c'est bien celle-là, en effet. Le problème que pose cette phrase est ardu: il s'agit d'arriver à un équilibre qui ne soit pas

un sommeil des formes, comme chez les académiques, mais une douce lutte de figures opportunément antagonistes; il s'agit en outre d'accorder les éléments humains avec les éléments atmosphériques, leurs ennemis; il s'agit enfin de meubler la toile du haut en bas, de renoncer à toute profondeur mesurable, à tout trompe l'œil de perspective, d'éviter les trous dans la composition, et de s'exprimer purement, par superposition de plans colorés, différemment historiés.

On peut distinguer, dans cette toile-type la mécanique classique, dans ce qu'elle a de plus rassurant, et d'éternel. Toute la composition est établie sur la verticale et l'horizontale, hiéroglyphes de la stabilité et du silence. Pour éviter la monotonie des droites souvent répétées, de légers arcs, ombrelles ou crinolines, viennent par endroits animer cette forêt de formes calmes, comme des ailes d'oiseaux parmi les colonnes d'un temple lumineux. Mais ce jeu, ces échanges, ces réactions de lignes de qualité opposées, il faut les rendre picturaux. Seurat va les vivifier par le clair-obscur, dangereuse et admirable ressource qui, mal employée peut creuser la toile, dont le caractère plan doit être respecté. Pour obtenir une profondeur qui ne soit par un *trou*, Seurat eut recours à un stratagème admirable, dont il partage avec Cézanne l'honneur de l'invention. Considérant toute ligne, ou toute limite d'un plan comme le sommet d'un angle, où viennent s'affronter l'ombre et la lumière, il pratiqua systématiquement, sur toute l'étendue de sa toile, ce contraste de valeurs, dont il parla tant. Un tronc d'arbre, par exemple, présentant une partie éclairée et une partie ombrée, le ciel ou le terrain qui s'appliqueront contre

la partie éclairée s'assombriront progressivement, pour s'éclaircir peu à peu derrière la partie du tronc la plus sombre. Déjà Léonard de Vinci, parlant de la disposition du clair-obscur, recommandait « d'opposer un fond clair au côté ombré de la figure et un fond sombre au côté éclairé ». Mais il n'enseignait là qu'une règle de goût, et l'enveloppe dont il adoucissait les contours enlevait de la puissance à ce mécanisme. Un détail du *Cirque*, typique et surprenant, dénoncera le [parti-pris] méticuleux de Seurat, et aidera à déterminer les rapports qui unissent cet art systématique au cubisme débutant de 1910. Le fouet que le dresseur laisse traîner à terre, divise la piste en deux plans distincts, obtenus par le jeu du contraste simultané: d'un côté toute l'ombre, de l'autre toute la lumière. Cet objet presque invisible, ce fouet qui, chez un Lautrec, par exemple, ne serait qu'un prétexte à un coup de pinceau négligent, devient, chez Seurat, un élément architectural, et, de plus, une jauge de l'espace, un prétexte à mesurer la profondeur. On ne saurait trop admirer ce tour de force: la lumière qui, chez les impressionnistes, désagrège les objets jusqu'à les rendre transparents, Seurat s'en sert, au contraire, pour incruster les formes dans la pâte picturale. Ainsi il réintègre la peinture dans son véritable domaine; au lieu de se laisser éblouir comme les impressionnistes par tous les mirages du soleil, il leur impose une limite, qui est le mur. Plus un tableau est grand, plus il doit se rapprocher, comme aspect, de la fresque primitive, dont il est une réduction; or la fresque ne souffre qu'une profondeur suggérée. Cette profondeur relative, plus propre à satisfaire l'esprit que les pieds du touriste,

devint la plus tenace préoccupation de Cézanne, de Renoir et de Seurat. Ils l'obtinrent tous trois en imprimant à la lumière un constant retour sur elle-même. Mais où Renoir obtient ce battement du clair-obscur sur le plan vertical par ondes sphériques, par superpositions de globes inégaux, Cézanne et Seurat l'obtiennent par une oscillation partant de la ligne, élément régulateur, et aboutissant à une espèce d'escalier dont la dernière marche reviendrait au niveau de la première. Par l'établissement de ces subtiles déclivités, de ces dégradés réguliers, par le chevauchement de ces arêtes brillantes, du haut en bas de la toile, qu'elles ferment complètement, Seurat arrive ainsi à maintenir son tableau fidèle à la muraille qu'il recouvrira. Il habille, en quelque sorte, le mur nu, avec son tableau ; mais au lieu de le plaquer, inerte, contre son support, comme le ferait un décorateur linéaire, il le laisse doucement flotter, il lui imprime un mouvement vivant et mesuré. Le cubisme naissant fut en partie constitué par l'amplification du mécanisme plastique, dont je viens de tenter la difficile démonstration. Dans les premières recherches de Picasso et de Braque, on remarquera les mêmes singularités, avec cette différence que les lignes, points de départ des dégradés, au lieu de faire le tour des objets, le brisent par endroits, comme le fait la lumière, pour l'œil qui sait en percevoir les subtils contours.

Seurat fut donc un inventeur technique, un novateur dans toute l'acception du mot. Il est, malgré son œuvre restreinte, un des phares qui guident cette jeune génération partie à la recherche d'un art spirituellement et matériellement durable. Matériellement, par la sub-

ordination de la couleur périssable à la forme qui survit à toutes les altérations pigmentaires. Spirituellement, par la merveilleuse opération de la refonte du monde du creuset de l'imagination.

C'est dans les œuvres les plus humbles de Seurat qu'il faut chercher la preuve de la puissance transfiguratrice de l'imagination, et de la vérité expressive d'une technique sans défauts. Un rocher trempant dans l'eau miroitante, la rive d'un fleuve qu'une voile décore, sont pour lui de suffisantes cibles sur lesquelles il projette son lyrisme intérieur. Où d'autres ne distingueraient rien il voit, lui, des tremplins sur lesquels savamment rebondir ; il anime le vide ; il fait fleurir le néant. Fier de ces miracles, il eût pu s'en contenter, mais il osa plus fort encore. Au lieu d'enrichir des sujets médiocres, il s'appliqua, par un mouvement inverse de son génie, à restreindre, à appauvrir des sujets trop riches. A l'heure où les peintres nouveaux ont acquis à force de sacrifices un « métier » logique, il n'est pas indifférent qu'ils considèrent l'emploi que Seurat sut tirer du sien. Confiant en la solidité de son système, il s'abandonna sans remords à sa générosité foncière et osa courir les plus audacieuses aventures. L'anecdote qui n'est pour la plupart des peintres qu'un prétexte aux développements picturaux, les plus grossiers fut pour lui l'occasion de manifester l'élégance de son esprit et la pudeur de son âme. Réjouissances populaires, chahuts carnavalesques, scènes foraines, autant de sujets à la fois vulgaires et somptueux, qu'il sera méritoire d'épurer et de situer à une hauteur convenable par la magie de la technique. Car enrichir ou appauvrir un spectacle ne signifie, au fond, que porter à un

certain niveau pictural, des objets qui se trouvent, dans la réalité, placés ou au-dessus ou au-dessous des limites qu'exige l'art. Ce point idéal difficile à définir, la plupart des œuvres de Seurat aident à le situer grâce à cette richesse intérieure dont se nourrit leur pureté — cette pureté que certains réformateurs confondent de nos jours avec la pauvreté. Pour ceux-là, il n'est pas de crime plus grand que de s'emparer d'un sujet nombreux et humain. Il suffit de comparer les œuvres de Seurat à celles de Lautrec, qui cultiva des sujet analogues, pour constater que l'anecdote ne réside pas dans l'objet choisi, mais dans l'interprétation qu'on en donne. Lautrec, se complaisant trop au détail scabreux reste anecdotique, prisonnier du pittoresque. Son œuvre demeure, comme son sujet, au-dessus du niveau pictural, alors que *Le Cirque*, *Le Chahut*, *La Parade*, *La grande Jatte*, dépouillés de leur richesse extérieure, viennent se situer dans cette région merveilleuse où se cristallisent définitivement les mille accidents des apparences. L'anecdote, si facilement décrite, n'est donc pas un obstacle à la réussite picturale: un mauvais peintre représentera un simple verre de façon anecdotique; un bon peintre pourra, comme Breughel le Vieux, faire d'une kermesse une œuvre éternelle.

Le jour n'est peut-être pas si loin où les cubistes authentiques, héritiers de Cézanne et de Seurat, oseront à leur tour descendre dans la rue. Ils y trouveront certainement motif à des cristallisations définitives. Livrant alors aux lèvres d'un fumeur cette pipe trop souvent représentée inactive, mettant dans les mains d'un chanteur cette guitare insonore, ou, d'un lecteur, ce journal plié qui sont le leit-motiv traditionnel de la

nouvelle école, ils prouveront ainsi leur foi en la seule technique capable de porter au plus haut degré d'épuration les matières que d'autres, moins désintéressés, s'amuse encore à caresser coupablement.

REPRODUCTIONS



LE CHAHUT

Photo E. Druet, Paris •



LE NŒUD NOIR

Photo E. Druet, Paris



ETUDE DE FEMME (fusain)

Photo E. Druet, Paris

LA GRANDE - JATTE

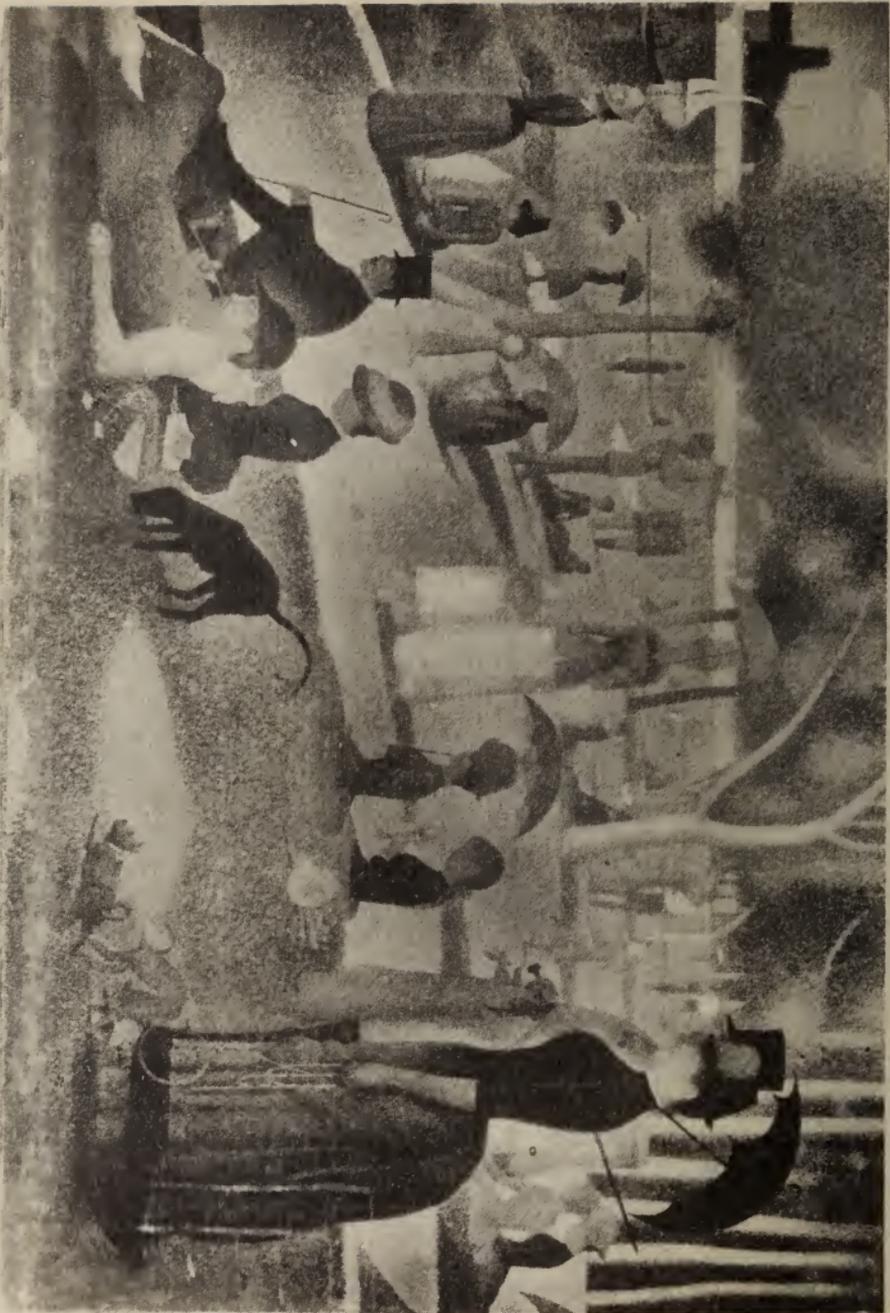


Photo E. Druet, Paris



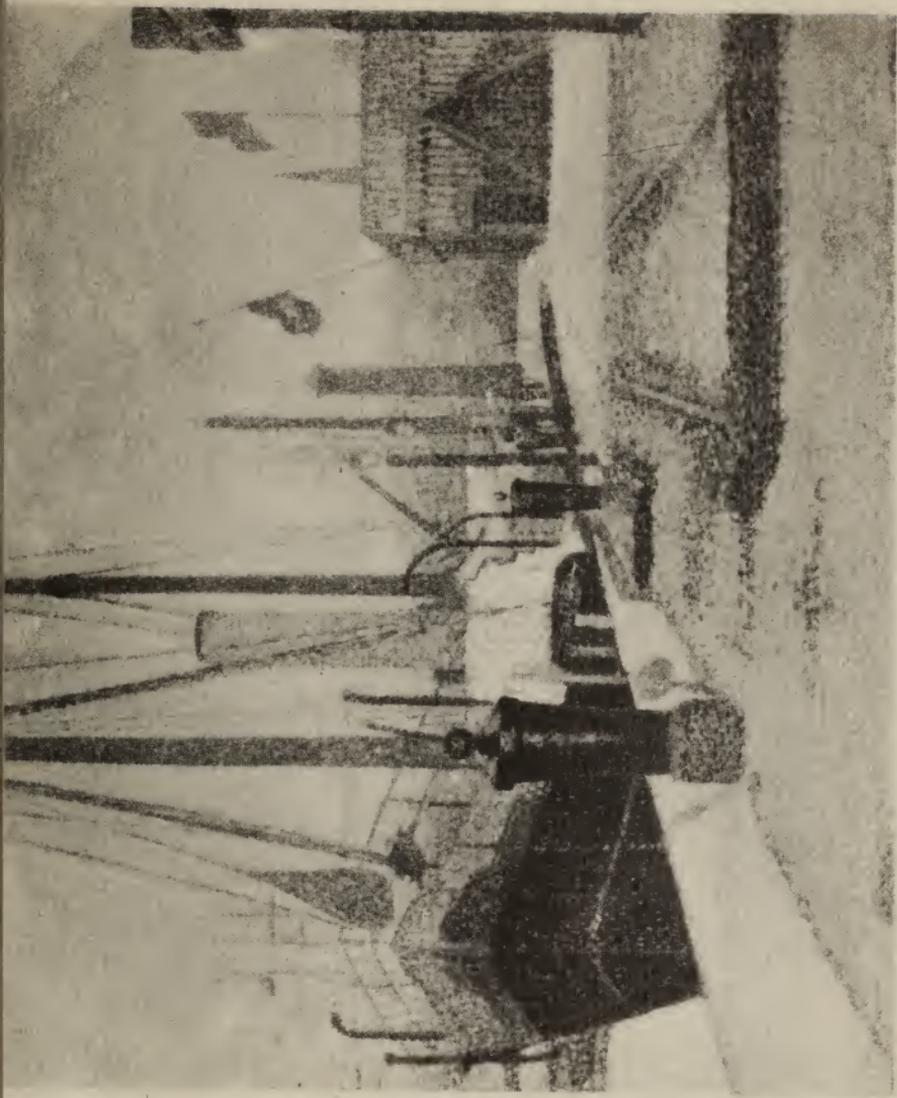
ESQUISSE DE LA JATTE (ensemble)

Photo E. Druet, Paris

UN DIMANCHE À PORT - EN - BESSIN

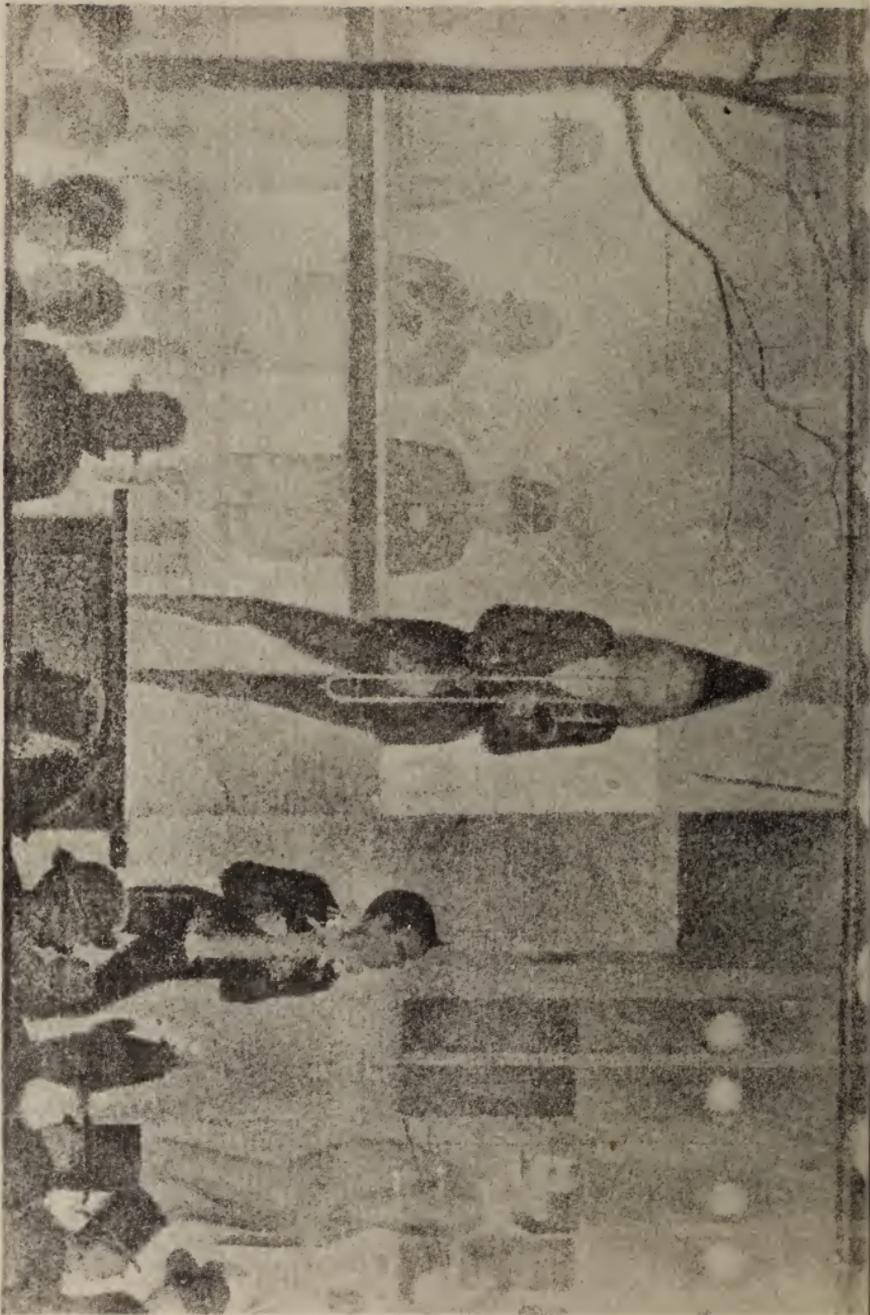


Photo E. Druet, Paris



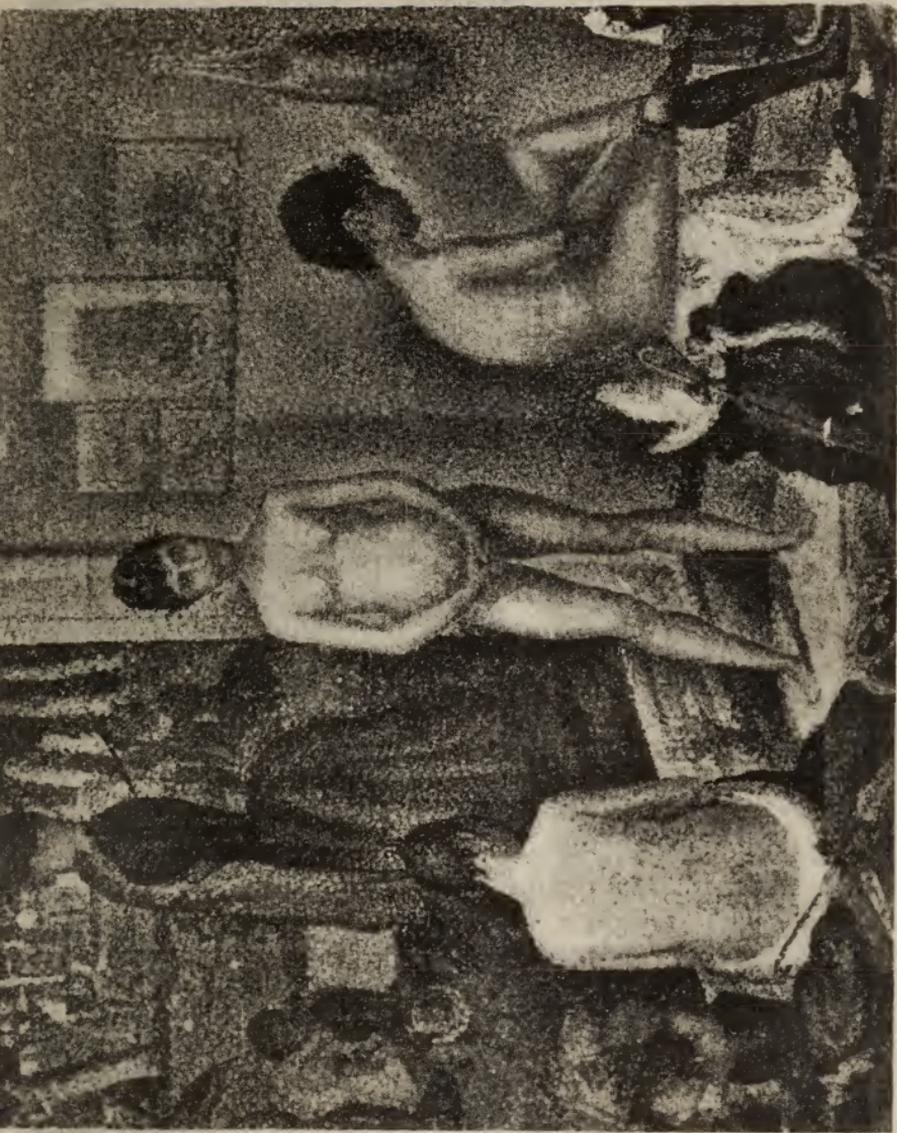
HONFLEUR

Photo E. Druet, Paris



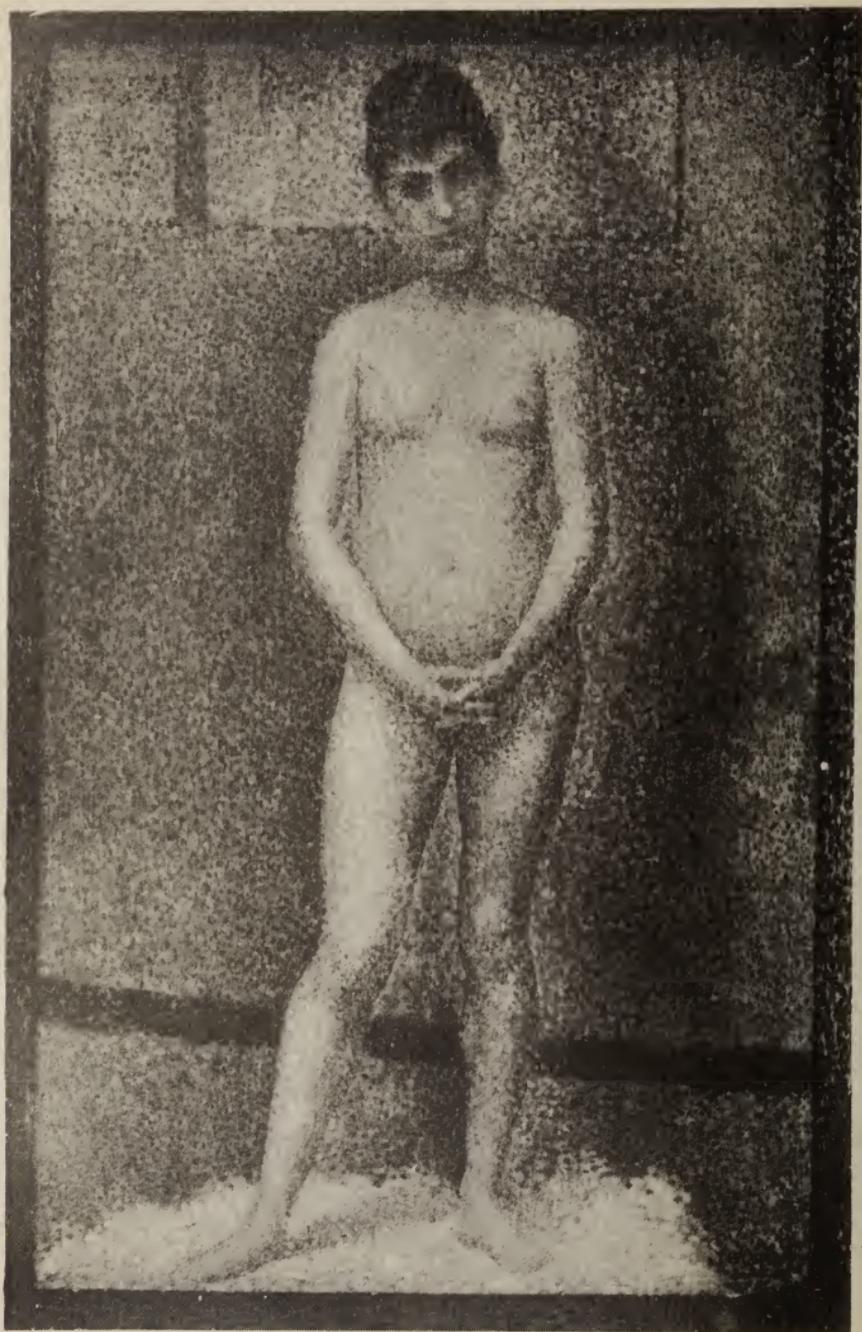
LA PARADE

Photo E. Druet. Paris



LES POSEUSES (replique)

Photo E. Druet, Paris



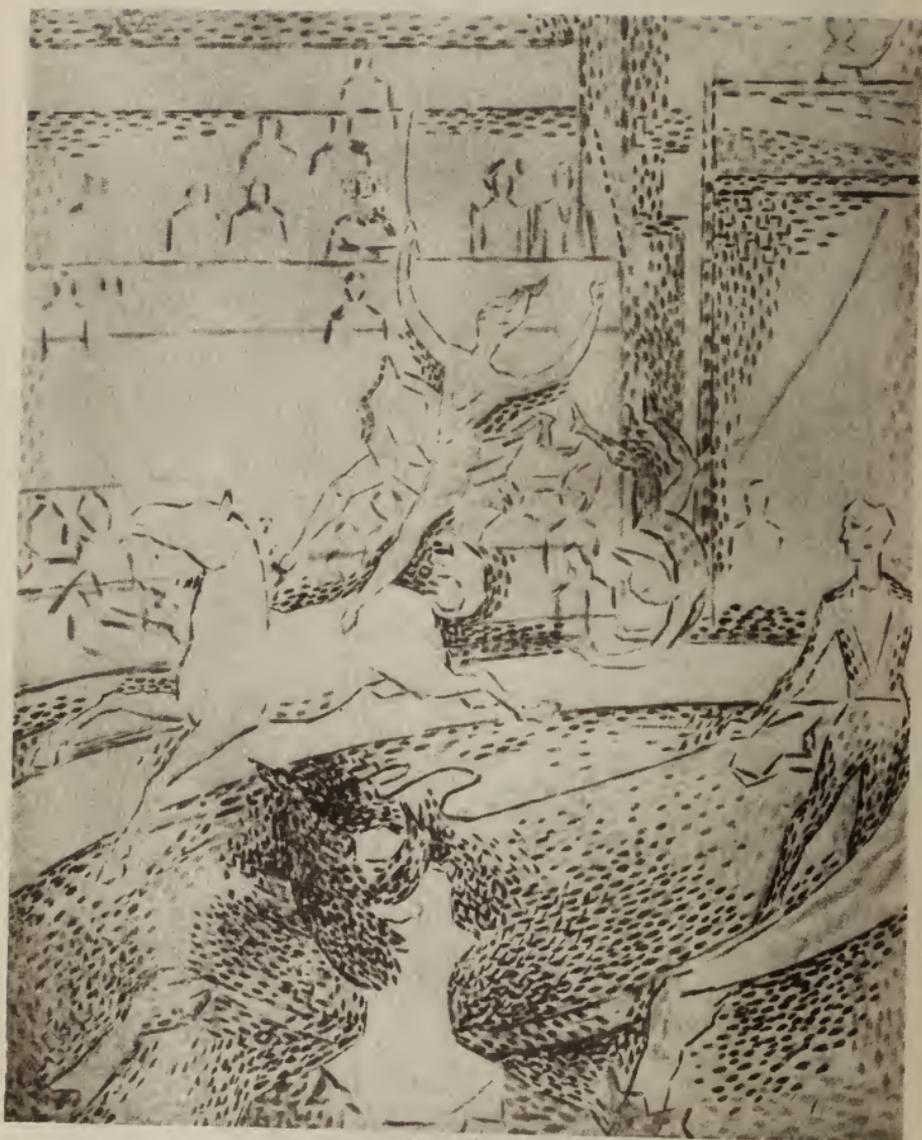
POSEUSE DE FACE

Photo E. Druet, Paris



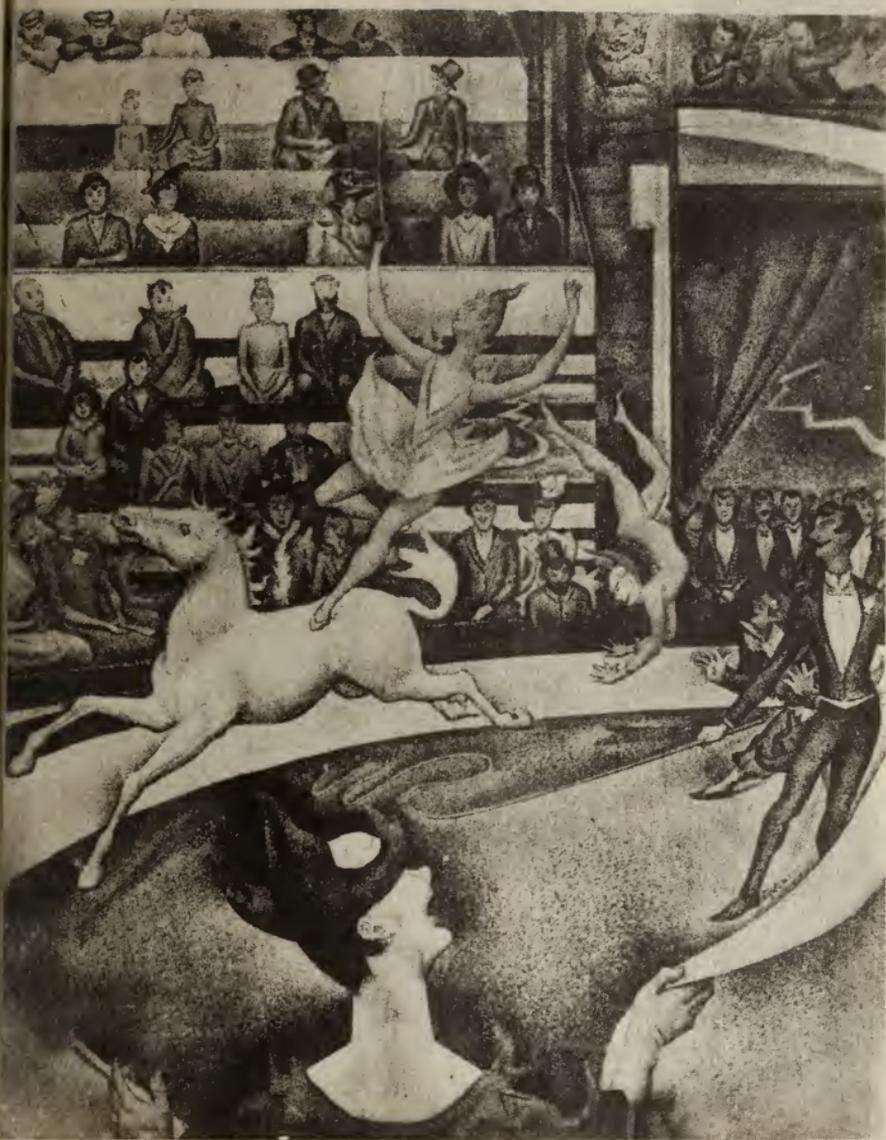
POSEUSE DE FACE

Photo E. Druet, Paris



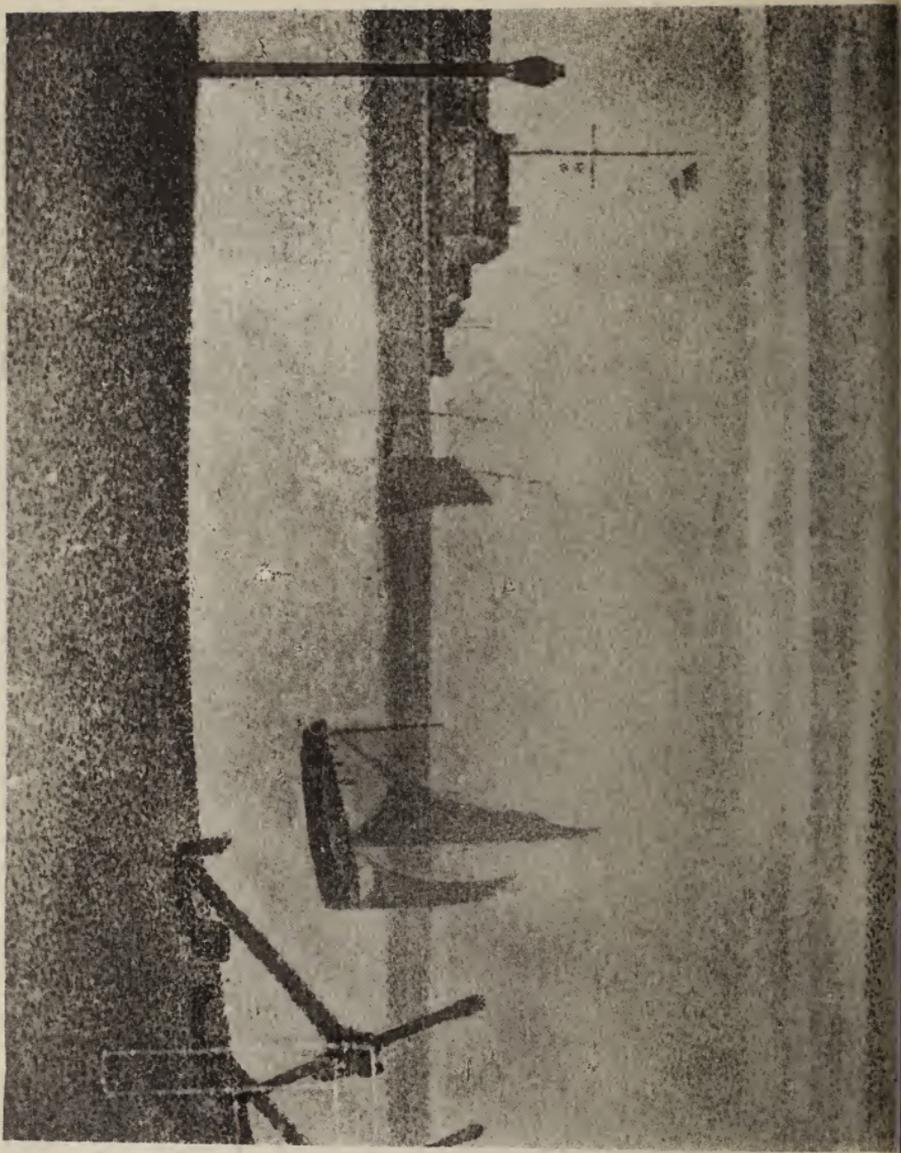
ESQUISSE DE CIRQUE

Photo E. Druet, Paris



LE CIRQUE

Photo E. Druet, Paris



LE CHENAL, LES ANGRES

Photo E. Druet, Paris



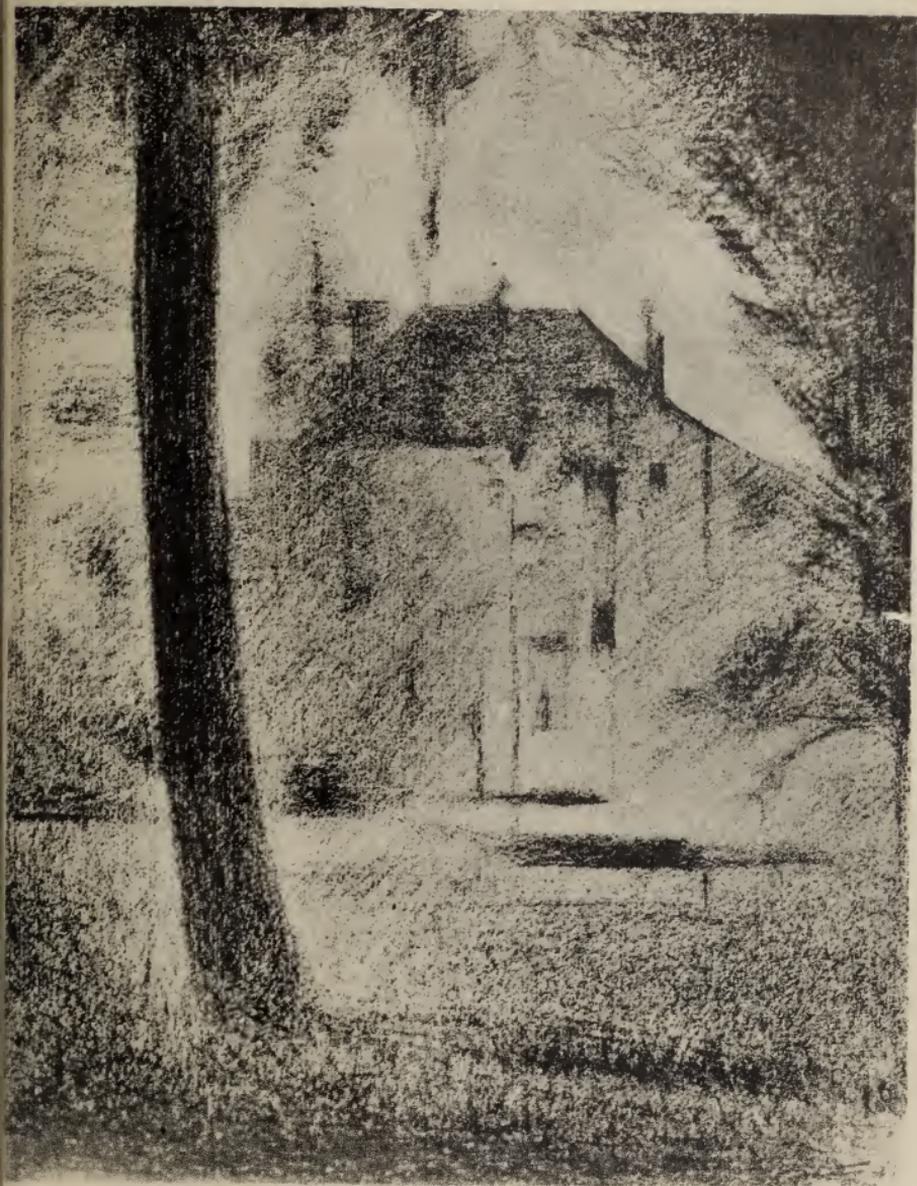
VUE DE LA SEINE

Photo E. Druet, Paris



AU BORD DE LA SEINE

Photo E. Druet, Paris



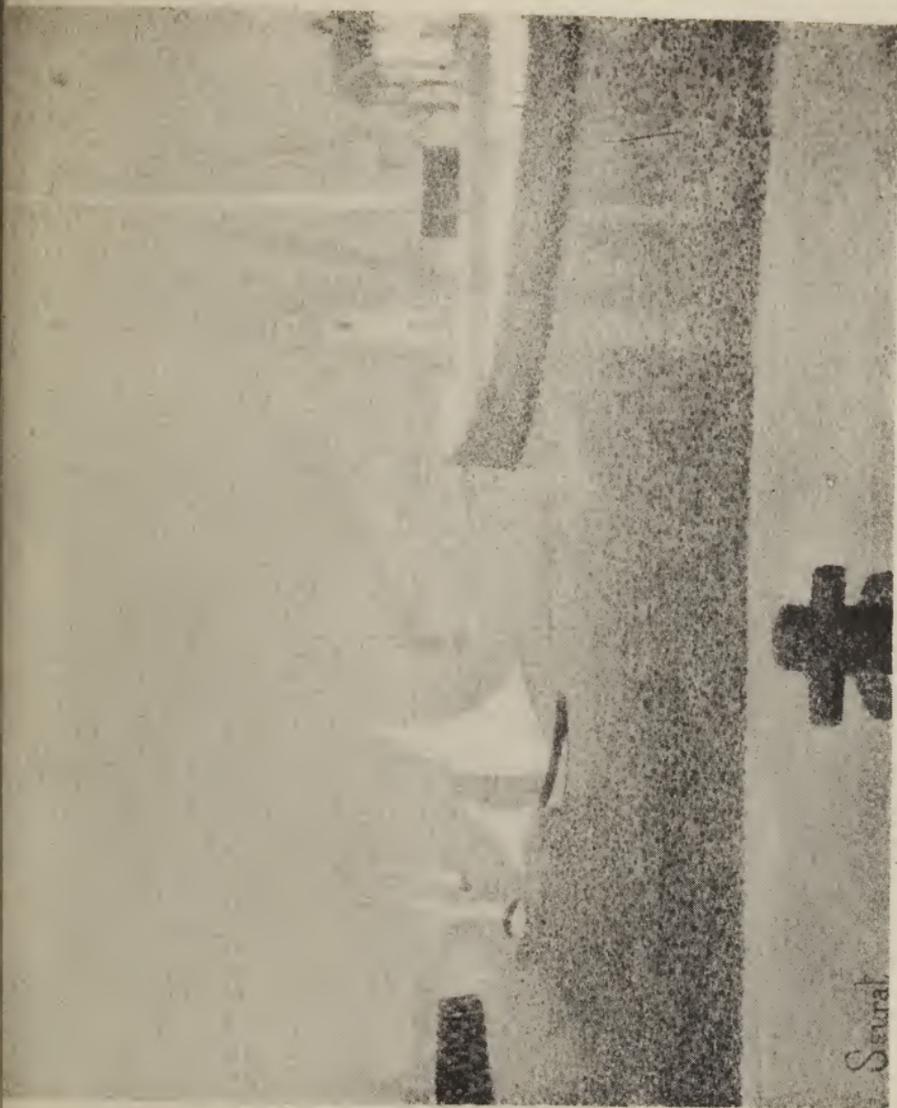
DANS LE PARC (fusain)

Photo E. Druet, Paris



LE PONT DE COURBEVOIE

Photo E. Druet, Paris



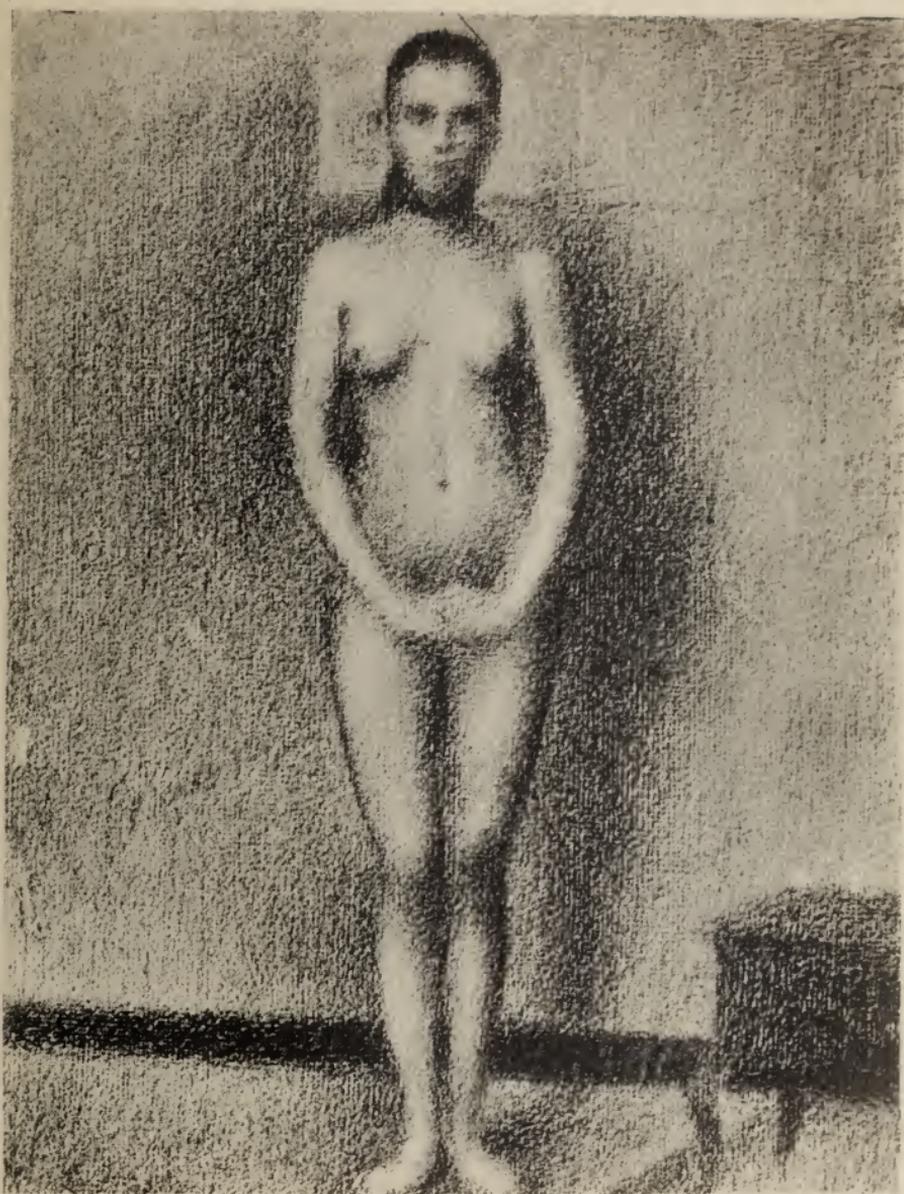
ENTRÉE D'UN PONT

Photo E. Druet, Paris



AU CONCERT EUROPEEN

Photo E. Druet, Paris



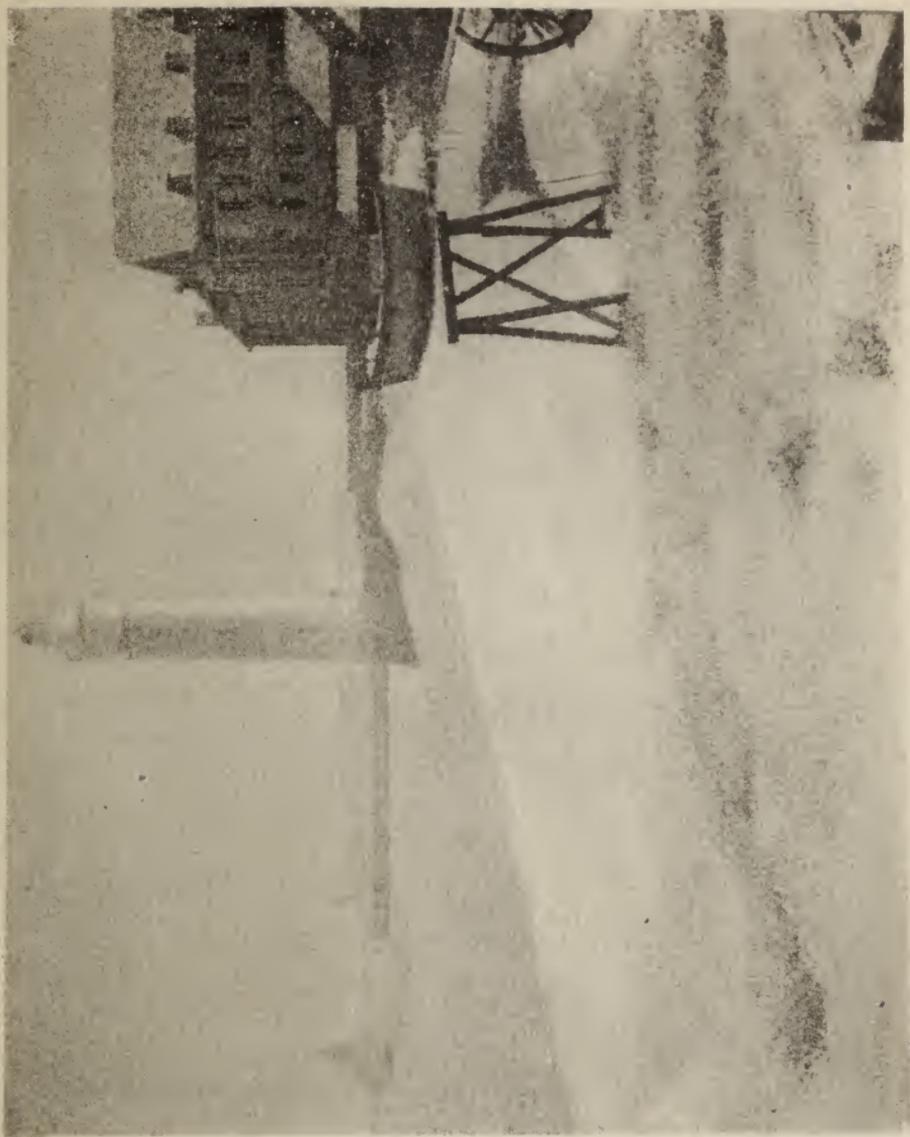
POSEUSE DE FACE

Photo E. Druet, Paris



LES GRUES ET LA PERCÉE

Photo E. Druet, Paris



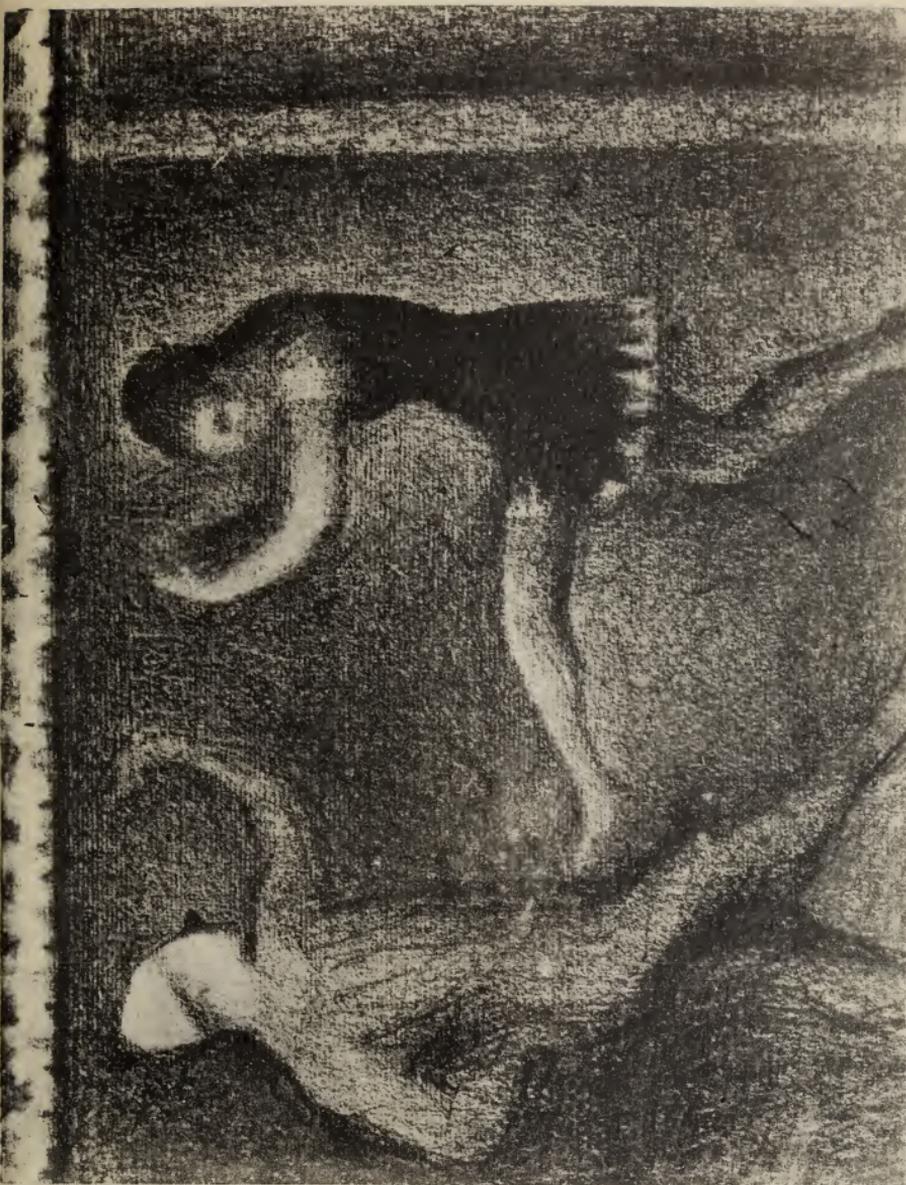
LE PHARE DE GRAVELINES

Photo E. Druet, Paris



LE BEC DU HOC (Grandcamp)

Photo E. Druet, Paris



BANGUISTES

Photo E. Druet, Paris

GRAVELINES, LE CHENAL

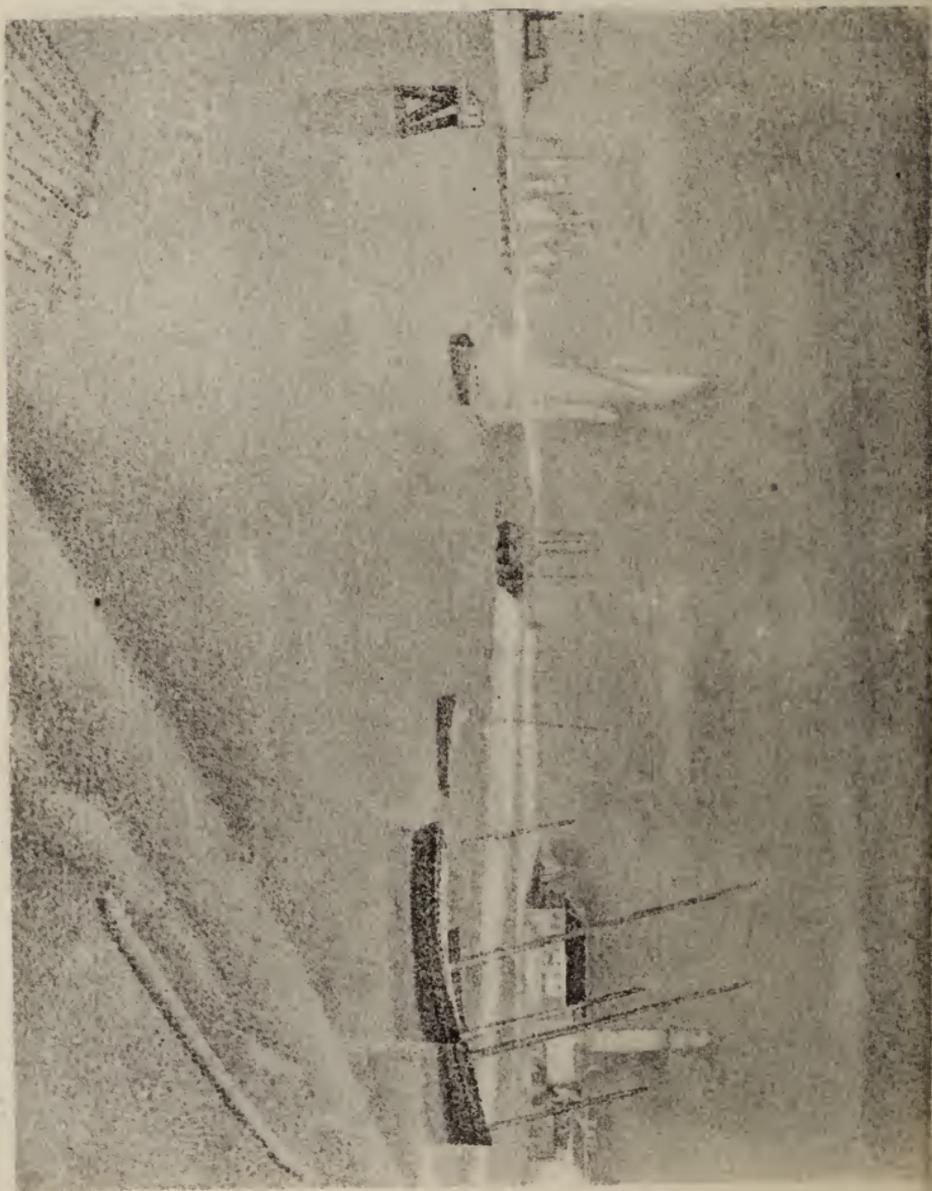
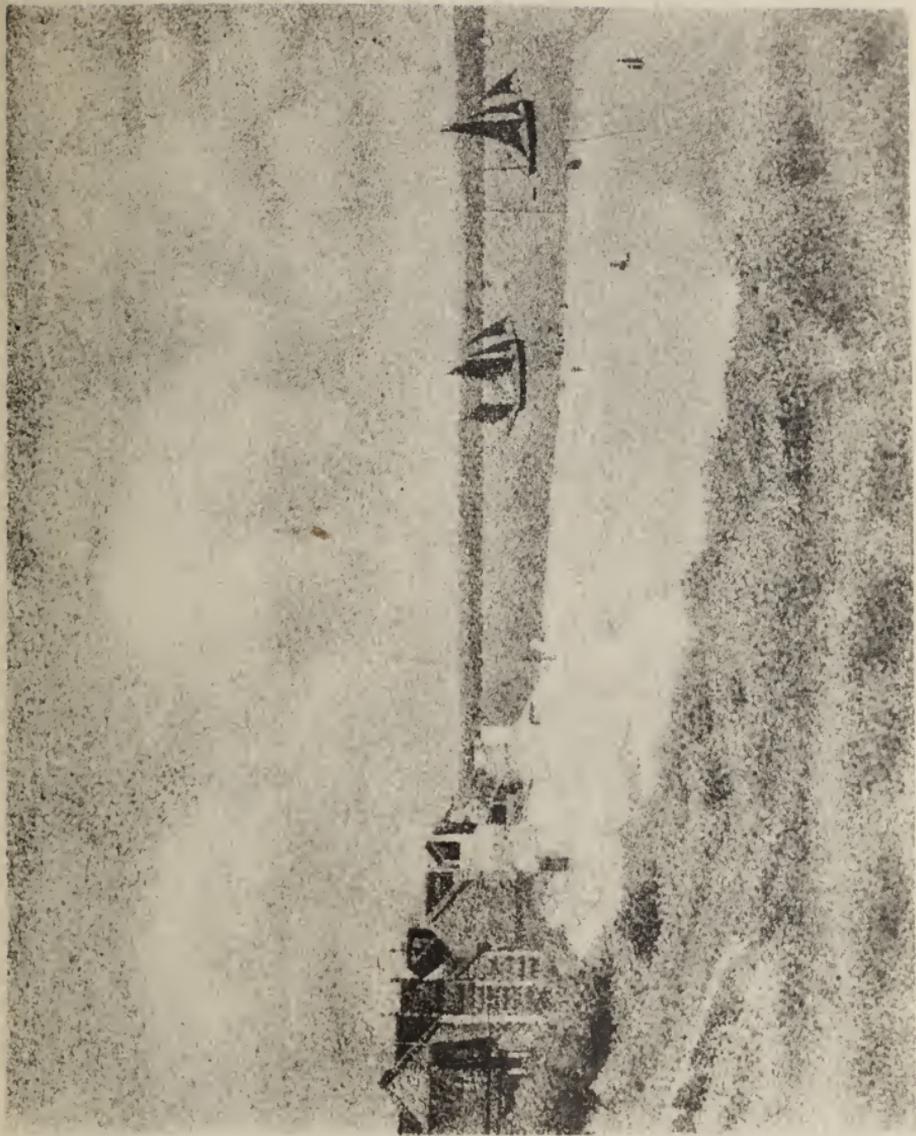


Photo E. Druet, Paris



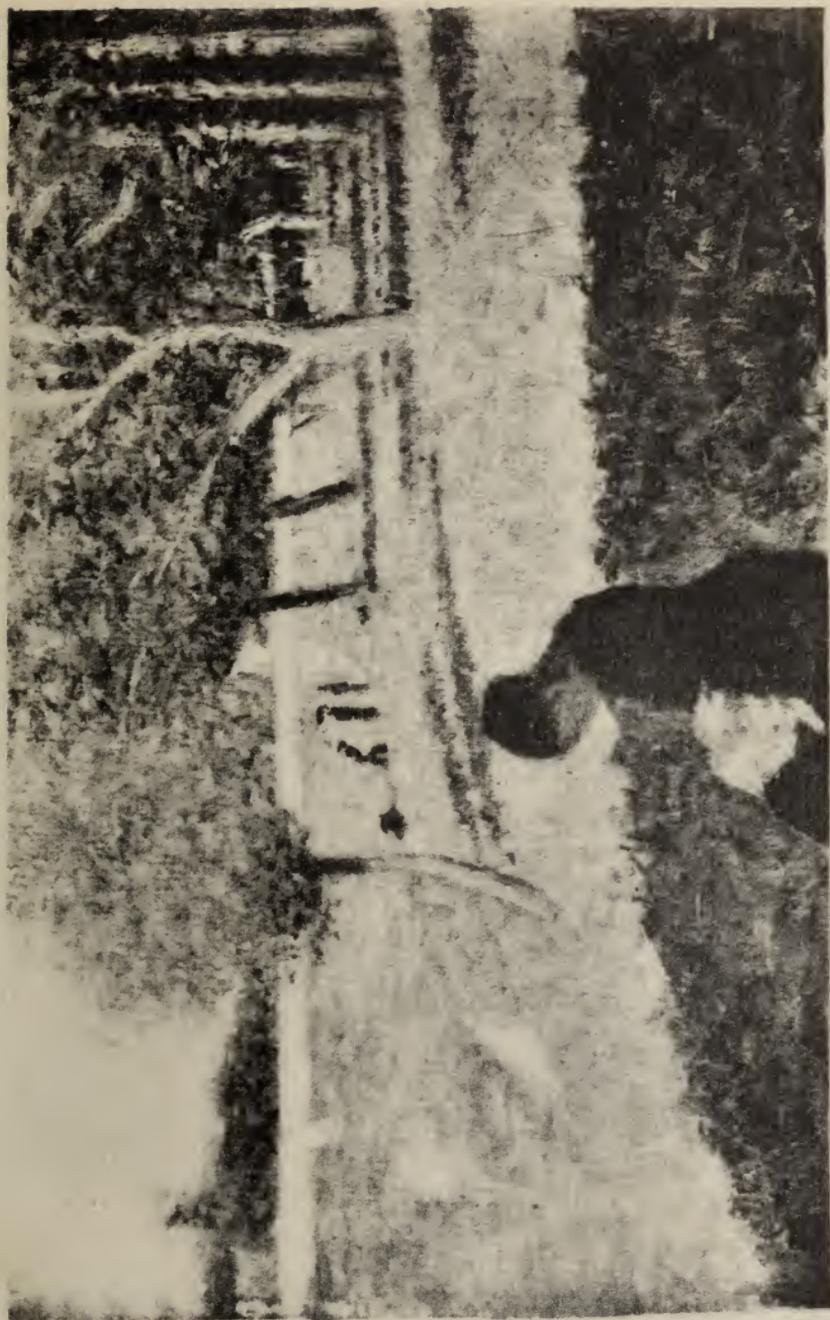
AU BORD DE LA MER

Photo E. Druet, Paris

PÊCHEURS A LA LIGNE

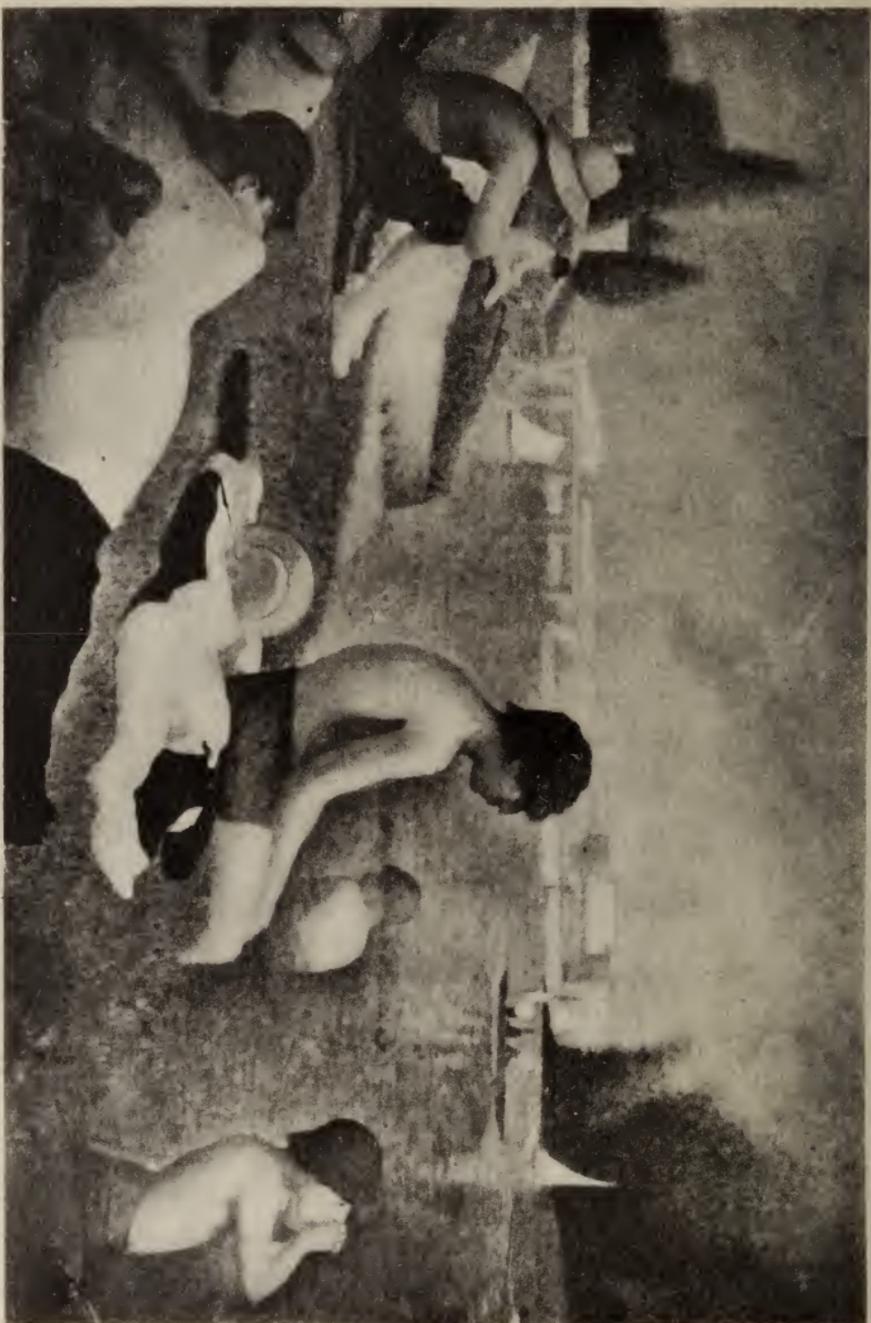


Photo E. Druet, Paris



RÉPÉTITION

Photo F. Druet, Paris



LA BAIGNADE

Photo E. Druet, Paris



LA BAIGNADE (détail du baigneur assis)

Photo F. Driuet Paris



BATEAUX AU PORT

Photo E. Druet, Paris

ÉDITIONS D'ART DE " VALORI PLASTICI ,,
COLLECTION
" LES ARTISTES NOUVEAUX ,,

PREMIÈRE SERIE

GEORGES BRAQUE	texte de	Maurice Raynal
OSSIP ZADKINE	» »	» »
ANDRÉ DERRAIN	» »	Carlo Carrà
MARC CHAGALL	» »	Theodor Däubler
HENRI ROUSSEAU	» »	Roch Grey
CARLO CARRÀ	» »	Mario Broglio
ARDENGO SOFFICI	» »	Carlo Carrà
ALEX. ARCHIPENKO	» »	Maurice Raynal
O. COUBINE	» »	Maurice Raynal
GEORGES SEURAT	» »	André Lhote

1 volume 7 Francs

10 volumes 60 Francs

ADRESSER LES MANDATS A L'ADMINISTRATION DE
" VALORI PLASTICI ,,
ROMA · · VIA CIRO MENOTTI, 10 · ROMA (49)

PRIX DE CE VOLUME 7. FR.



3 1197 00291 3694

DATE DUE

MAY 10 1980	OCT 31 2005		
MAY 10 1980			
SEP 29 1987			
SEP 18 1987			
NOV 27 1989			
NOV 27 1989			
FEB 27 1992			
FEB 26 1992			
APR 29 1997			
APR 29 1997			
NOV 13 1987			
NOV 13 1987			
APR 16 1998			
APR 14 1988			
OCT 20 2005			

